



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**TRABAJO FIN DE GRADO**  
**GRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
**Facultad de Geografía e Historia**

**La imagen del Virreinato del Perú a  
través de la pintura**

**Curso 2014/2015**

**Juan Pablo Rojas Bustamante**

**Tutor Lorenzo Martín Sánchez**

**25 de junio de 2015**

## Índice

Introducción.....	2
Política.....	4
Sociedad.....	9
Religión.....	13
Conclusiones.....	20
Bibliografía.....	22
Figuras.....	25

## Introducción

La presencia constituida por la imagen como encarnación de una persona, institución o cualquier objeto de devoción resulta fundamental para entender la historia colonial de España y su impronta en América. Las vastas distancias entre la metrópoli y los territorios de ultramar consiguieron disolverse mediante el papel de la imagen. La gran circulación de modelos y obras a través de pinturas y sobre todo de grabados cumplió una definitiva labor en los ámbitos culturales, sociales y políticos. Este trabajo pretende ejemplificar dichos aspectos con el caso del Virreinato del Perú a través de la pintura. Los documentos visuales y gráficos proporcionan información básica de su contexto. La amplia cantidad de producción pictórica exige un esfuerzo de selección y síntesis de los ejemplos. Al enfrentarse a un periodo de casi trescientos años de historia de un espacio tan extenso como el Virreinato del Sur, la labor de recopilación puede resultar una ardua labor. Sin embargo, se propone plantear un estado de la cuestión a modo de introducción sobre los aspectos fundamentales del tema elegido.

Si bien el medio de estudio aquí se centra en la pintura, conviene introducir el marco geográfico e histórico del Virreinato del Perú como administración política de gran parte del territorio de Sudamérica. Francisco Pizarro había aprovechado la guerra civil entre los hermanos Huáscar y Atahualpa para conquistar el Imperio Inca. En 1533 Pizarro consiguió hacerse con el poder, pero el verdadero fin de los incas vino de la mano del virrey Francisco Álvarez de Toledo con la orden de ejecución de Túpac Amaru I. El sistema establecido en el siglo XVI abarcó los territorios españoles desde Panamá hasta Argentina, a excepción de las colonias de Portugal. En 1542, Carlos V firmó en Barcelona las Leyes Nuevas, que creaban el Virreinato del Perú con capital en la Ciudad de los Reyes, la actual Lima. Francisco Álvarez de Toledo (figura 1), quinto virrey, emprendió una gran campaña evangelizadora. Su periodo de gobierno entre 1560 y 1581 destacó por la unidad administrativa y el auge del ámbito cultural principalmente en la ciudad de Cuzco<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Junto con Lima y Potosí, constituyen los focos culturales principales del Virreinato del Perú. Para consideraciones generales sobre la introducción de la pintura en América y sus resultados, véase LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: "Los caminos del arte" en el catálogo de la exposición *Perú, indígena y virreinal*. Madrid: SEACEX, 2004, pp. 42-48.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI se llevaron obras españolas, italianas, e incluso flamencas, que cumplían con los decretos contrarreformistas. En el siglo XVIII, ante la gran extensión de tierras bajo el Virreinato del Perú, se crearon dos nuevos virreinos, el del Río de la Plata y el Nuevo Reino de Granada. Entre el año 1542 y 1824, el Virreinato del Perú se mantuvo como gran fuente de riquezas y foco político bajo poder español de mayor tamaño en Sudamérica. Los análisis se centran en las producciones artísticas de Lima, Cuzco y Potosí. Estas ciudades acogieron en principio a artistas itinerantes que terminarían por dejar una estela estrechamente vinculada a lo nativo. Sobresalen personalidades como Bernardo Bitti (1548-1610), Angelino Medoro (1567-1633) y Mateo Pérez de Alesio (1547-1607) como introductores de modelos europeos vinculados a las reformas tridentinas. Desde finales del siglo XVII, y propiamente en el siglo XVIII, los talleres pasaron a manos de artistas nacidos en las Indias, dejando una producción ecléctica que caracterizará las formas hispanoamericanas, como Diego Quispe Tito o Basilio de Santa Cruz. También se debe señalar la exportación masiva de cuadros desde Sevilla, de artistas como Zurbarán, Pacheco o Bartolomé Román. Con el tiempo, se añadieron aspectos locales referidos a la fauna, flora y santos americanos. El viaje de ida y vuelta de las imágenes y de los artistas explica el nacimiento de nuevos modelos y santos de devoción.

La imagen penetraba en los ámbitos públicos condicionando la vida cotidiana y los valores morales de la sociedad virreinal. Los retratos oficiales de nobles -tanto incas, como criollos o españoles- siguen estereotipos de la imagen del poder. Por otra parte, las series de interés etnográfico como los cuadros de castas proporcionaron una idea utópica de la sociedad que materializaba la imagen del imperio español. Sin embargo, aquellas pinturas dedicadas a procesiones ofrecen una información muy rica sobre la gente del pueblo y los grupos familiares. En definitiva, se trata de un compendio de imágenes de poder a partir de diferentes fórmulas y estrategias<sup>2</sup>. Los círculos sociales, culturales y políticos se descifran partiendo de la eficacia de la imagen, aspecto entendido y aprovechado magistralmente desde el inicio de la conquista y durante todo el periodo virreinal.

---

<sup>2</sup> MARIN, Louis: "Poder, representación, imagen". *Revista Prismas*, nº 13, 2009, pp. 135-153.

## Política

Ante la imposibilidad del Rey de visitar sus colonias, resultó fundamental el establecimiento de un mandatario que lo representara. En el ámbito político, las celebraciones y espectáculos públicos se consolidaron como acto definitorio de cara a los vasallos. Se pretende explicar dicho aspecto mediante varios momentos claves, como la simulación de cualquier hecho referente al Rey de España, o la entrada del Virrey en la ciudad. La tensión entre la figura del Rey y la del Virrey como su *alter ego* se equilibraba a partir de las diferentes ceremonias y el puntual uso de la imagen. Como veremos, los retratos de reyes y virreyes ejercerían su función del poder de las imágenes en diferentes ámbitos de la colonia. El cambio de la Casa Austria a la de Borbón no supuso cambios radicales en el tema de las imágenes, pues Felipe V decidió continuar con lo establecido debido a su gran efectividad.

Entre las numerosas ceremonias urbanas desde el fin del reinado de Carlos V y sus sucesores, nos centraremos en casos puntuales que dejan constancia del valor de la pintura en el Nuevo Mundo. La coronación de Felipe IV en la Plaza Mayor de Lima en 1622 abarcó toda la suntuosidad que merecía tal acto. El alcalde más antiguo de dicha ciudad, Leandro de la Reinaga Salazar, se encargó, ayudado por tres hombres, de conducir al Rey a su decorado y lujoso trono bajo dosel en medio de la Plaza. Como explica la doctora Alejandra Osorio, asistimos aquí a una profunda reflexión sobre la función definitoria de la imagen, pues evidentemente Felipe IV nunca estuvo en las Indias<sup>3</sup>. Los vasallos americanos asimilaban el poder real a partir de estos magníficos simulacros. Dentro de la cultura visual a la que habían sido acostumbrados, observar el gran cuadro del Rey era como verlo en persona. La exuberante ceremonia se entendía como un costoso ejercicio que no podía faltar, pues implicaba a la población con una figura que jamás conocerían. Este tipo de fiestas constituyeron una experiencia sensorial desde múltiples bandas. La imagen arquitectónica –en su mayoría efímera–, los emblemas parlantes –como los estandartes y la heráldica–, y la geografía del poder se encontraban en sintonía con la imagen pictórica, pues todos juntos configuraban el

---

<sup>3</sup> OSORIO, Alejandra: *El Rey en Lima. El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete*. Lima: IEP, 2004, pp. 5-9.

ritual urbano que materializaba el poder real. Aunque se ha incidido en la proclamación del Rey, de igual manera sucedía a la hora de llevar a cabo sus exequias<sup>4</sup>.

Las pinturas como legitimadoras del poder del rey, además de los impactantes retratos, incluían sus hazañas y victorias. Se debe aclarar que, además de la función de legitimación, los retratos reales incidían también en la figura del Rey como protector de la fe católica, como bien lo recoge Ewa Kubiak<sup>5</sup>. La iconografía de los retratos responde a las necesidades que surgen con la ausencia del monarca en la colonia, por lo que la imagen retórica del Rey, una vez presentado en la Plaza Mayor, se ubicaba en los edificios públicos.

No se entiende esta producción sin tener en cuenta las fuentes, la mayoría tiene como punto de partida la estampa. El grabado como medio de difusión explica las formas y su uso según el propósito o función. Ejemplo de esta difusión lo constituye la serie de pinturas sobre las *Victorias de Carlos V*, compuesta por seis cuadros del mismo tamaño e identificadas con sendas inscripciones como las batallas de *Túnez*, *Milán*, *Mons Regonis*, *Casulum* y *Piombino* (figura 2). Se repite en todas casi el mismo esquema compositivo con cuatro personajes en el primer término, el campo de batalla en el intermedio y al fondo el esbozo de las fortificaciones, los barcos o personajes luchando.

La estética de estas obras responde, según José de Mesa y Teresa Gisbert<sup>6</sup>, a la copia de grabados flamencos por parte del Taller de Mateo Pérez de Alesio, pintor italiano radicado en Perú desde el año 1589, después de trabajar con Federico Zuccaro en Italia y con Francisco Pacheco en Sevilla. Aunque se creó una iconografía propia en el Virreinato, los cuadros de batallas fueron la excepción, adoptando modelos exclusivamente de tradición europea. La datación de esta serie aún se debate entre finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Si bien las verdaderas luchas

---

<sup>4</sup> Véase además el artículo de ROSE, Sonia V.: "La hija pródiga del Imperio: honras fúnebres a Carlos V en la Ciudad de los Reyes". *Revista Destiempos*, año 3, nº 14, 2008, pp. 129-141.

<sup>5</sup> KUBIAK, Ewa: "La pintura de batalla en el Virreinato del Perú: Victorias de Carlos V en el Museo de la Casa de la Moneda en Potosí (Bolivia)". *Itinerarios*, revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos, Instituto de Estudios ibéricos e iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, vol. 19, 2014, pág. 75.

<sup>6</sup> KUBIAK, Ewa: *op. cit.*, pp. 85-88.

llevadas a cabo por Carlos V se limitaban a la de Túnez y Milán, las demás se le adjudicarían para mitificar su figura, apropiándose de victorias de la familia Médicis. De la misma manera que el Conde-Duque de Olivares y Velázquez idearon para Felipe IV un programa para el Salón de Reinos que exaltara las victorias del ejército español y su dinastía, encontramos su paralelo en el Virreinato del Perú, en donde se suma el carácter defensor del Rey de la religión católica sobre el protestantismo.

En la línea de legitimación del poder, llama la atención un óleo sobre lienzo en la Catedral de Lima que presenta a los monarcas españoles desde Carlos V hasta Felipe V como herederos de la dinastía inca (figura 3). Se realizaron numerosas efigies de este tipo en el siglo XVIII, como también se ve en el Convento de San Francisco de Huamanga (figura 4), siguiendo un modelo gestado en la misma colonia. Miguel de Adame grabaría las planchas a partir de las pinturas, que se difundirían con gran rapidez<sup>7</sup>. El origen de estas obras se remontaría a 1571 con tres cuadros encargados por el virrey Francisco de Toledo para enviar a Felipe II un documento visual de la historia del Imperio Inca. El sinsentido de ligar dos aspectos radicalmente distintos se obvia y adquiere una inventada lógica en su contexto. Además de incluir la genealogía mítica inca, estas escenas se coronaban con la figura de Cristo entronizado flanqueado por escudos heráldicos. La apropiación de todos estos iconos configuraba un poderoso mensaje en una época en la que la cultura visual era limitada. Otro caso de la unión amañada entre las culturas lo representó el pintor Agustín de Navamuel, cuyos retratos sobre los emperadores incas continuaban con el de *Francisco Pizarro* (figura 5). Estas pinturas del siglo XVIII se basaban en los estereotipos iconográficos que se habían formado desde el siglo XVI a partir de la literatura mestiza y las estampas europeas.

Las representaciones en torno a los virreyes seguían las pautas de la tradición de retrato de corte que habían fijado artistas como Antonio Moro, Pantoja de la Cruz, entre muchos otros, pero con la apariencia ecléctica y de contrastes propia de las producciones virreinales. También cabe remarcar la dependencia de modelos que venían del Virreinato de Nueva España. La galería de virreyes, hoy en el Museo Nacional

---

<sup>7</sup> Para profundizar en la difusión del grabado en el Virreinato del Sur, véase ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2002, pp. 161-196.

de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, evidencian las relaciones con el arte mexicano y el intento academicista virreinal. El retrato del virrey *Manuel de Guirior* (figura 6), entre 1774 y 1780, lo llevó a cabo el español Francisco Clapera, que firma como pintor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las características formales del cuadro y su vinculación al Virreinato del Norte se suman a las nulas noticias documentales sobre el artista en España, dejando el argumento por autoridad como una auténtica falacia. En comparación con el retrato que realiza el limeño Pedro Díaz del virrey sucesor de Guirior, *Agustín de Jáuregui y Aldecoa* (figura 7), la pintura del español queda sarcásticamente citada. La muestra de poder y virtuosismo que el criollo demuestra frente al peninsular anuncia la conciencia del poder incluso en el ámbito artístico, caldo de cultivo preindependentista de finales del siglo XVIII. Pedro Díaz dejaría su impronta en otros retratos, como el del virrey *Gil de Taboada y Lemos* (figura 8), que partía del cuadro anónimo de su predecesor, *Teodoro de Croix* (figura 9), con claras dependencias de las formas de Mengs. El pintor limeño no sólo emula a los grandes maestros, sino que elabora una obra totalmente adaptada a su entorno, con un logrado estudio interior y psicológico.

Como muestra de la vida social y política se trae un cuadro de Melchor Pérez Holguín, la *Entrada del arzobispo virrey Morcillo a Potosí* (figura 10). Este documento pictórico concentra los aspectos referentes a la entrada en Potosí en 1716 del vigésimo sexto virrey, fray Diego Morcillo Rubio de Auñón. El cuadro enseña el empleo de la fiesta como refuerzo de la autoridad y el poder del virrey, además de las añadidas alegorías. El lienzo de cuatro metros de largo por dos de ancho incluye en tres espacios los ritos alusivos al cortejo virreinal, la recepción, y la “mascarada”. En el gran desfile y calle de honor se pueden ver pintadas las arquitecturas parlantes que acompañan al Virrey, con retratos del monarca español que incidían en la legitimación de su *alter ego*. La opulencia demostrada en los arcos triunfales, los ricos vestidos y demás ornamentos se habían convertido en un tópico de estas ceremonias desde el ingreso del primer virrey a la ciudad, don Blasco Núñez Vela (figura 11). A modo de cuadros dentro del cuadro, aparecen yuxtapuestos dos espacios divididos en la esquina superior izquierda. El primero de la derecha representa la recepción del virrey en la catedral de Potosí, que adquiere mayor relevancia teniendo en cuenta su anterior función como arzobispo de



La Paz entre 1709 y 1711. El siguiente cuadro dentro del cuadro acoge otro momento de la fiesta denominado la “mascarada”, que ofrecían los azogueros a su nuevo mandatario<sup>8</sup>.

Llama la atención el retrato ecuestre del virrey *José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda* (figura 12), firmado por Cristóbal Lozano, pintor de la Escuela Limeña que alcanzó gran renombre. Se representa al Virrey vestido a la lujosa moda de su época con el tricornio en la cabeza sobre su corcel negro, en el fondo se alude a la amurallada Ciudad de los Reyes. Una alegoría de la Victoria sujeta una palma de triunfo y el escudo nobiliario. Esta obra se fecha en torno a 1760, año en el que finalizaría su gobierno. La firma nos habla del cambio del paradigma social de los artistas desde mediados del siglo XVIII. Las formas que en comparación con la estética europea nos resultan toscas responden a la glorificación del personaje en un lenguaje pictórico reconocible por sus espectadores. En sintonía con los tópicos del poder, el retrato del Virrey de 1752 por Cristóbal Lozano lo muestra de pie vestido con lujosos y rimbombantes ropajes en un marco barroco con cortinajes y fondo arquitectónico alusivo a su labor como reconstructor de la Catedral de Lima tras el terremoto de 1746 (figura 13). Ubicado en la misma Catedral de Lima, transmite la típica visión de hombre de poder comprometido con su pueblo como protector de la ciudad.

Como hemos podido comprobar, estas obras encargadas con fines políticos en su momento proporcionan hoy bastante riqueza documental. Conviene tener en cuenta este tipo de estudios como aporte fundamental para entender el contexto colonial. En el siguiente apartado se reincide en el retrato virreinal desde una perspectiva social, con especial interés en la organización “estamental” en el Virreinato. Las élites políticas introdujeron en América la tradición del retrato de la nobleza, cuyos modelos se repetirían casi al pie de la letra.

---

<sup>8</sup> Para indagar en todos los detalles de este lienzo documental como justificación de la ausencia del monarca español y los recursos empleados para establecerse como representante del soberano, véase ANGELLI, Sergio: “Retratando el microcosmos colonial. Melchor Pérez Holguín y la <<Entrada del arzobispo virrey Morcillo a Potosí>>”. *Revista Atrio*, vol. 17, 2011, pp-77-90.

## Sociedad

Aunque los aspectos sociales se puedan extraer de varias fuentes, se han considerado los cuadros de castas como un interesante y sustancioso indicador de la sociedad virreinal en un periodo entre la conquista y la independencia. Los siglos XVII y XVIII vieron el cambio de paradigma definitivo entre un pueblo indígena y una población mestiza y de nuevos grupos. Si bien anteriormente se había visto en las Efigies de Reyes Incas un interés por el monarca español de conocer sus posesiones, en este caso queda despojado de alusiones religiosas y de altos cargos.

Las pinturas denominadas como cuadros de castas han desempeñado un papel fundamental desde su concepción hasta la actualidad. Por una parte, en su contexto representaron los intereses y expresiones de poder del Imperio Español frente a Europa, además de catalogar casi taxonómicamente la población de las Indias según su origen y físico. Y por otra, nos permite entender las complejas relaciones sociales, económicas y políticas creadas durante la Edad Moderna. La estudiante de doctorado y becaria de la Universidad Libre de Berlín, Anne Ebert, nos proporciona un sintético análisis centrado en series del Virreinato de Nueva España y el de Perú<sup>9</sup>.

Durante el siglo XVIII, el interés ilustrado y la competencia entre potencias promovieron los deseos monárquicos de conocer la realidad de ultramar de manera más precisa. Las características formales y demás pautas fueron instauradas por las series del Virreinato de Nueva España. Si bien no sobresalen por su calidad técnica y estética, cuidaban los aspectos representativos cargados de específico contenido. Los cuadros de castas solían contener dieciséis lienzos, cada uno con padre, madre e hijo/hija. Cada personaje caracteriza un grupo social diferente. Dichos elementos visuales fijos ya sistematizados iban acompañados de una leyenda que especificaba la mezcla. Se vestía a los personajes según su grupo social y características físicas como el color de la piel y el pelo. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII también se incluyó el oficio típico de cada estrato, además del enriquecimiento de la escena en espacios interiores y exteriores. No sólo se tenía en cuenta el carácter físico, sino el socio-económico.

---

<sup>9</sup> EBERT, Anne: "La representación de las Américas coloniales en los cuadros de castas", *SCIENTIA*, revista del Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma, nº 10, Lima, 2008, pp. 139-152.

El Virrey del Perú, don Manuel Amat y Junyet (figura 14), envió al Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, un total de veinte lienzos en los que se representaban las distintas mezclas entre los habitantes de la colonia (figura 15). La serie debía satisfacer el interés y curiosidad del Rey, que la incluiría en su Gabinete de Historia Natural. La elaboración exclusiva para el envío pretendía desempeñar sus funciones como documento informativo de los elementos cotidianos coloniales, los ideados, y su labor ostensoria ante todos. Se diferencia del otro virreinato en el modo de tratar el tema, ubicando a la familia en un ambiente cotidiano, además de incluir cuatro lienzos más y presentar una relación genealógica entre los cuadros.

El término “casta” para referirse a las mezclas de indígenas, negros y españoles y sus derivados se documenta desde el siglo XVI. Aunque su intención era explicar las dinámicas de la sociedad y distinguir las calidades sociales, se cayó en una clasificación idealizada o estereotípica. Cada categoría social poseía distintas cualidades, basadas en lugares comunes y descritas desde la visión del ganador. El avance “científico” de origen ilustrado que España había conseguido con los cuadros de castas buscaba defender los territorios imperiales en América como zonas productivas, de riqueza natural y de diversidad de la población. Este aspecto respondía a las fantasías europeas de lo exótico. Este orden y jerarquización también les valió a los criollos, hijos de españoles nacidos en territorio americano, para proporcionar una visión orgullosa y de superioridad, lo que desde entonces despertó polémica y críticas, y que finalmente desembocaría en su reclamación de poder con los movimientos independentistas en el siglo XIX.

Con seguridad la elaboración de estas piezas por parte de los pintores criollos despertó en ellos una nueva conciencia de poder. No tenían el mismo prestigio que los españoles peninsulares pero sus rasgos y desarrollo intelectual constituían un problema para el poder central imperial<sup>10</sup>. Sobresale el realismo tan característico dentro del escaso tema profano y civil que entonces tenía la pintura virreinal. Las exageraciones y énfasis en los aspectos responden a la necesidad documental. Estas producciones tan puntuales constituyen un sello o huella de la configuración etnográfica desde la llegada de los

---

<sup>10</sup> CATELLI, Laura: “Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío”, *Cuadernos del CILHA*, vol. 13 nº 17, Mendoza, 2012, pp. 146-174.

españoles a América hasta finales del siglo XVIII, momento en el que el panorama de poderes cambiaría radicalmente hacia un nuevo posicionamiento: los antiguos criollos como nuevos “padres de la patria”. Conviene añadir que muchos de los criollos viajaron a formarse a Europa con programas ilustrados para el desarrollo de las colonias. Tampoco se puede pasar por alto la influencia de la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica con la ayuda de otras potencias europeas.

Ante este panorama, los cuadros de castas plasman la situación que después del siglo XIX fue imposible mantener. Por este motivo se puede concluir que constituyen un testimonio preciso de una época, pero que explican gráficamente la gran diversidad de culturas y razas que se mantienen hasta hoy en Hispanoamérica. Más de doscientos años después seguir el árbol genealógico de estas “mezclas” resulta una labor inabarcable, como se ha comprobado ni siquiera en el siglo XVIII proporcionó una visión fiel ni exacta de la realidad social.

Cabe resaltar la múltiple lectura que se puede realizar de los cuadros de castas. Aunque carezcan en su gran mayoría de calidad artística, y su estudio se fragmente en distintas publicaciones en revistas, se puede enfocar el análisis en una visión más completa y continuada. Resulta curioso el traslado de imágenes de poder desde ambos lados del Imperio Español. La mayor fuerza cultural en Hispanoamérica llegó en clave religiosa, y que en la casi totalidad del territorio se mantiene intacta. Por el contrario, los cuadros de castas procedentes de los virreinos enseñaron en España los diferentes poderes civiles ligados a la “raza” y su condición, que resultan indispensables para entender la transición de una sociedad indígena americana a otra mezclada con Europa y África.

Además de estas series, merecen especial atención los retratos de élites, pues proporcionan información de la alta sociedad y su proyección externa a través de la imagen. Las series virreinales en el Perú se caracterizaron por representar al vicemonarca de pie, de medio perfil junto a su escritorio, con un cortinaje de terciopelo rojo que enmarca la composición. Estas constantes características han llevado a pensar que se trató de un mismo pintor, Cristóbal de Lozano, quien habría realizado los retratos hasta el del virrey José de Armendáriz en el siglo XVIII. A partir de este siglo aparecerían otras firmas, como las de Cristóbal Daza, Cristóbal Aguilar, o José Díaz.

De las élites eclesiásticas en Perú se realizaron numerosos retratos de arzobispos, como los que se encuentran en la sala capitular de la Catedral de Lima pintados por Matías Maestro desde finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX.

Se puede hablar también de cuadros de la élite intelectual peruana, como los rectores. Llama la atención la serie de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima, si bien la mayoría de cuadros son anónimos, sobresalen los realizados por Bernardo Bitti de Gerónimo López Guarnido, Mateo Pérez de Alesio de Luis López de Solís, Antonio Mermejo de Juan de Reinaga y Salazar y de Tomás de Avendaño, y Cristóbal de Aguilar de Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides. La composición y las formas se asemejan a la de los retratos virreinales, con un aumento de la decoración y los objetos a partir del siglo XVIII.

En el caso de los retratos civiles también destacan artistas como Pérez de Alesio a finales del siglo XVI, o Melchor Pérez de Holguín en el siglo XVIII en Potosí. En Lima, Cristóbal Lozano y Cristóbal Aguilar se encargaron de retratar a las élites civiles en un lenguaje barroco con tintes de rococó<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Para indagar en la retratística en cuestión, véase RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: "El retrato de élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII", *Tiempos de América*, nº 8, 2001, pp. 79-92.

## Religión

Sintetizar una producción tan extensa como la pintura religiosa en el Virreinato del Perú en unos cuantos folios no da cabida a una muestra significativa. Si se tiene en cuenta el papel de la imagen como fundamento y base de la evangelización, se entiende la prioridad del tema. Prácticamente desde la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, las imágenes sirvieron como recurso básico catequizante. Si bien los primeros acercamientos con los indígenas se centrarían en las estampas de los religiosos, no tardarían en llegar los artistas que se establecerían en el continente americano, cuyos talleres impondrían las modas y continuarían el legado en las escuelas. Las primeras obras serían anónimas y fieles copias de grabados, aspecto que cambiaría desde el siglo XVII y se potenciaría en el siglo XVIII. La posterior reinterpretación de los grabados por parte de los artistas evidencia su cambio social e intelectual, aunque se debe tener en cuenta que en caso de encargos específicos, el comitente encargaba las obras tal como aparecían en los libros de estampas del taller (figura 16).

La pintura virreinal en general se caracterizó por los cánones propios, la suma ecléctica de estilos, las numerosas obras religiosas de encargo, la inspiración en estampas y el uso exaltado de dorados. En el caso de la Escuela Quiteña, se siguieron casi al pie de la letra los moldes europeos, aspecto que también influiría en Lima.

Durante las primeras décadas del dominio español en Perú, la pintura al servicio de la evangelización cumplió sus objetivos. Este medio de expresión ejercía un importante efecto sobre los indígenas, por lo que las dificultades iniciales en cuestiones idiomáticas encontraron en los lienzos un espectacular soporte a las explicaciones didácticas. Las formas manieristas se instauraron desde el siglo XVI y durante el XVII principalmente en los exteriores de las iglesias. La proyección urbana del arte virreinal se explica a partir de la transición de los ritos nativos al aire libre y su progresiva adaptación a la religión católica. Dentro del ámbito pictórico, sobresalen la Escuela Cuzqueña y la Limeña. También existieron escuelas provinciales como la de Ayacucho, la Arequipeña, la del Valle del Mantaro, o la Cajamarquina. Por citar un ejemplo del uso de la imagen al servicio de la religión a través de un estilo mestizo, nos remitimos a la Iglesia de San Francisco en Huancavelica, con los *Santos Domingo y Francisco forman un*

*solo cuerpo en Cristo* (figura 17). Este lienzo del siglo XVIII aúna dos de las órdenes más importantes desde sus creaciones. La Orden de los Predicadores y la de los Franciscanos quedan magníficamente explicadas, con santos dominicos en medallones en la parte de Santo Domingo, y franciscanos en la de San Francisco. La lectura del programa iconográfico en conjunto desvela un mensaje de unión con Cristo. El nivel de concentración de ideas en una sola obra demuestra el intelecto del que pensó la pieza.

En el caso de Cuzco, el siglo XVII constituyó un verdadero periodo de esplendor. Esta ciudad se distanció más de los moldes llegados del Viejo Continente, aunque también partían de grabados. Este último aspecto aleja de la realidad las representaciones cuzqueñas, pues no se incluían paisajes andinos en las obras, sino flamencos, a excepción de pinturas de acontecimientos desarrollados en Cuzco como la serie del Corpus Christi. Dentro de la inmensa producción, se han diferenciado tres tipos de pintura: la culta, la popular, y la campesina. La mayoría de nombres citados a continuación pertenecen al ámbito culto, pues el popular y campesino solían ser anónimos y cuya calidad no merecía ni siquiera firma, se puede afirmar que su interés residía exclusivamente en su función soteriológica, en la liturgia, de devoción o de adoctrinamiento. Destacan artistas como Diego Quispe Tito o Basilio Santa Cruz Pumacallao. Tras el terremoto de 1650, estos artistas se encargaron de decorar los edificios reconstruidos bajo el mecenazgo del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. Como explica Javier Pizarro<sup>12</sup>, el sincretismo icónico alcanzó altos resultados en la zona andina. La simbiosis entre estilos y diferentes circunstancias dieron como resultado un arte característicamente hispanoamericano, que recogía las tradiciones precolombinas sumadas a las hispanas. El mestizaje colonial se representa magníficamente en las pinturas. En el siglo XVII, en Cuzco se sientan las bases de un estilo pictórico, que se manifestará a lo largo del siglo XVIII. La Escuela Cuzqueña extendió su influencia de Ecuador a Chile rápidamente. Las obras contienen gran potencial icónico<sup>13</sup>, reconocible por ricos y pobres, aunque las formas se adaptaran a sus funciones según los encargos.

---

<sup>12</sup> PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier: "Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía." // *Congreso Internacional Barroco*, Porto, 2001, pp. 197-198.

<sup>13</sup> La producción pictórica dio fundamental importancia a las alegorías, que concentraban gran cantidad de información entendida por los espectadores, véase MARIAZZA FOY, Jaime: "Las imágenes alegóricas y sus textos en la pintura virreinal". *Revista Kaypunku*, Lima, 2002.

En una primera instancia, las pinturas se llevaron a cabo sobre lienzo y tabla. Se conservan pocas obras del siglo XVI debido al vandalismo e ignorancia, pero las obras que han llegado a nuestros días hablan de un lenguaje manierista, como se ve en *Los Desposorios de la Virgen* del Maestro de Almudena (figura 18). En este caso las formas alargadas siguen al pintor Bernardo Bitti, que partiría a su vez de estampas. Desde entonces se anuncia el uso del brocado en detalles como los nimbos, aspecto que aumentará progresivamente con los años hasta llegar a una apariencia barroca. Una segunda etapa se desarrolla desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII, con artistas como los ya citados Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio o Angelino Medoro. Las formas alargadas del jesuita Bitti remiten al gusto por lo italiano y flamenco, como se observa en *Cristo resucitado* en la Iglesia de la Compañía de Arequipa (figura 19). La estela que dejó este autor llega hasta el peruano Diego Quispe Tito, quien a partir de su maestro, Gregorio Gamarra, conoció los estilos europeos. La obra de *San José y el Infante Jesús* (figura 20), atribuida a Quispe, permite conocer la sensibilidad artística mestiza que se había gestado en el siglo XVII. Se sabe que este lienzo fue modificado en el siglo XVIII con añadidos de brocatería, una solución práctica para renovar la obra a los gustos y modas del momento. La nombrada técnica del brocado permitió a los artistas del Virreinato del Perú continuar con una extensa tradición precolombina del trabajo del oro, sobre todo de herencia Chimú<sup>14</sup>. Los cambios políticos y sociales producidos por la llegada de nuevos personajes a la colonia también afectaron al ámbito pictórico. En el Virreinato del Sur impactaron las producciones de artistas como Zurbarán, Murillo, Valdés Leal, José de Ribera, Sánchez Coello, Rubens, o El Greco. Llama la atención la obra pictórica del pintor peruano Basilio Santa Cruz Pumacallao, que además de seguir a Rubens, incorporó en sus obras las formas dulces de Murillo, entre otras de sus fuentes. Se puede ver en *San Francisco de Asís* del siglo XVII un estilo plenamente barroco con un buen dominio de los colores y una armoniosa composición (figura 21). Una última etapa relativa a Cuzco se fecha entre fines del siglo XVII y todo el siglo XVIII. En este estadio artístico, las formas habían alcanzado una unidad, caracterizada por una mayor

---

<sup>14</sup> La labor del brocado en la Escuela Cuzqueña ha merecido un especial énfasis debido a su desarrollo y distintivo estilístico, véase BELDA LIDO, Bárbara: *La técnica de la brocatería en las pinturas de la Escuela Cuzqueña*. Dirigida por Enriqueta González Martínez Alonso. Tesina final de Máster, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.



libertad iconográfica bajo una apariencia de contraste de colores resaltados por los detalles en oro. Merecen mención artistas como fray Juan de la Concepción, Marcos Zapata, Agustín de Navamuel, Carlos Sánchez de Medina, Pedro Nolasco y Lara, Ignacio Chacón, Cipriano Gutiérrez, y especialmente, Basilio Pacheco. Este último pintor sobresale por sus composiciones y la introducción magistral de arquitecturas. En la serie de la *Vida de San Agustín* (figura 22) queda demostrada su maestría al reinterpretar los grabados de Bolswert.

En el caso de la Escuela Limeña, además de las características propias de todo el arte virreinal, se puede seguir su línea estilística del siglo XVI al XVIII. Desde la llegada de Pizarro a Lima, se tiene constancia del encargo de un retrato no conservado de Atahualpa para enviar a la Península Ibérica. Diego de Mora, un militar aficionado a la pintura, habría sido el ejecutor de dicha pieza. Durante la segunda mitad del siglo XVI, llegaron obras y artistas europeos. En Lima también trabajaron los ya citados italianos Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. *Cristo meditando* (figura 23) se trata de la mejor obra conocida de Medoro en Lima, encargada por el contador Gonzalo de la Maza, quien también le mandará retratar a Santa Rosa de Lima tras su fallecimiento, y cuyo retrato fijará su iconografía. El siglo XVII recoge el testigo pasado por la estela italiana y continúa con aspectos españoles y flamencos. Este siglo se considera como el esplendor de la Escuela Limeña, con énfasis en la opulencia y en la espiritualidad. Por la parte del lujo, sobresalen las representaciones de ceremonias y fiestas de ricos encomenderos, mineros, hacendados y los altos funcionarios. Por el lado espiritual, se fijan los modelos marianos, cristológicos y de los santos limeños –Santa Rosa de Lima, San Martín de Porres, Santo Toribio de Mongrovejo, San Francisco Solano y San Juan Masías-. A partir de 1606 la importación de cuadros desde España posee nombres propios, como Miguel Güelles, Domingo Carro, Francisco Pacheco, Agustín de Sojo, Leonardo Jaramillo, Vicente Carducho, Bartolomé Román, Juan Carreño de Miranda, Francisco de Zurbarán, Bernabé de Ayala, Murillo, Valdés Leal y José de Ribera. Como ya se había visto, las pinturas de estos artistas se extendieron por las principales ciudades virreinales. Tampoco se pueden olvidar las influencias flamencas a través de la llegada de obras, como una serie de Simón de Voss, el establecimiento de pintores como Diego de la Puente, y la difusión de los grabados de personalidades como la de Rubens.

También se conocen nombres de artistas locales del siglo XVII, como Francisco Escobar, Diego de Aguilera, Andrés de Liévana, Pedro Fernández de Noriega, o Nicolás de Oliva. Iniciado el siglo XVIII y tras la inestabilidad política producida por el cambio de la casa de los Austrias a los Borbones, Lima pierde poder central con la creación del Virreinato del Río de la Plata al sur y el de Nueva Granada al norte de Sudamérica. Se imponen nuevos modelos a la francesa en Lima, opuesto al impulso “nacional” que ocurre en Cuzco con la valoración de los dorados y de las formas nativas. El rococó francés y el neoclasicismo se introducirán en las producciones limeñas a lo largo del siglo XVIII. Se trata del siglo de los grandes retratistas, que también ejecutarán obras religiosas. Sobresalen Cristóbal Lozano, Cristóbal Aguilar, José Bermejo y Pedro Díaz. El desarrollo de técnicas y avances compositivos se pueden observar en la *Virgen del Carmen* del limeño Pedro Díaz (figura 24), pintada sobre cobre y fechada en 1776. Felipe Paz remarca cómo las formas dieciochescas en el Virreinato mantenían la preferencia hacia pintores barrocos como Zurbarán y Rubens, llevadas a cabo en el territorio americano y trayendo como consecuencia la disminución de importaciones artísticas desde Europa<sup>15</sup>. Finalmente, el neoclasicismo llegaría de la mano de los pintores españoles Matías Maestro y José Joaquín del Pozo en el siglo XIX. Su clasicismo se puede ver en pinturas murales y muebles de varias iglesias de Lima, o en su lienzo sobre la *Consagración de la Catedral en 1625* en la propia Catedral.

Además de haber hecho especial hincapié en la división por escuelas, conviene dedicar otro apartado a un estudio temático. A partir de este planteamiento, se entienden mejor el desarrollo y definición de los programas iconográficos, los temas y los géneros en el área andina. El primer lugar lo ocupa la fiesta del Corpus Christi. El oficio instituido desde el siglo XIII por Urbano IV, quien encargó su redacción a Santo Tomás de Aquino, alcanza en el siglo XVII el esplendor sensorial barroco al servicio de la Contrarreforma. La transformación de las ciudades también ocurrió en el territorio americano. El ya citado obispo Mollinedo introdujo en Perú el Corpus sin casi dificultades, pues el sincretismo religioso formado hasta el momento respondía a los gustos de la cultura mestiza. La fiesta prehispánica dedicada al dios del Sol, Inti,

---

<sup>15</sup> PAZ SOLDÁN BOZA, Mariano Felipe: *Panorama de la pintura virreinal peruana: Escuela Limeña*. Pamplona: GRISO – Universidad de Navarra / Fundación Visión Cultural, 2011, pp. 239-244.

encontraba su homólogo en la celebrada en honor del cuerpo de Cristo enmarcado en una custodia de Sol. La exaltación de la Eucaristía se implantó con excelentes resultados. A partir de distintas series pictóricas dedicadas a la procesión del Corpus Christi, asistimos una vez más a un testimonio fiel sobre la organización social virreinal, con las divisiones étnicas y sus respectivas vestimentas y roles. En la serie de la Festividad del Corpus Christi del Museo de Arte Religioso de Cuzco, el lienzo del *Carro de San Sebastián* (figura 25), fechado hacia 1680 y atribuido a algún discípulo de Quispe Tito o Basilio de Santa Cruz, además de evidenciar la estratificación de la población y la transformación urbana, permite ver el sincretismo iconográfico. El santo asaeteado aparece con aves como el papagayo y el loro. Las formas retoman la tradición pictórica desde culturas preincaicas como la de Tiahuanaco y Huari, que legaron a los incas la decoración de vasos cerámicos denominados *keros*. Al remanente formal se añade su respectiva interpretación iconológica, pues estas aves se asociaban con el paraíso y como comunicadoras entre lo terrestre y lo divino, según la tradición precolombina.

En cuanto a otros temas, como los marianos, angélicos y hagiográficos, ocurre de igual manera un acusado sincretismo de formas e ideas. La imagen de la Virgen se integró con rapidez a partir de la divinidad andina de la tierra, la Pachamama. Esta diosa se asociaba con los volcanes y montes, aspecto que encontró su equivalente en las composiciones piramidales de la Virgen. El cambio de cultura se explica muy bien a partir de la *Virgen del Cerro* (figura 26) del Museo de la Casa de la Moneda en Potosí<sup>16</sup>. Arrodillados ante la Virgen aparecen el Papa Pablo III y el rey Carlos V. Detrás del Emperador se representa a un cacique, posible donante de la obra, que acusa la participación activa e influyente indígena en la cultura posthispánica. La figura de María como cerro sigue el sincretismo y adaptación del catolicismo a la tradición local. En la falda de la colina se encuentra otro monte de inferiores dimensiones y la figura del Inca entre la gente del lugar. Entre el Papa y el Emperador se dispone un círculo, interpretado a la luz del *Pontifical Mundo* del cronista Huamán Poma de Ayala como una alusión a Castilla. La escena se completa en la parte superior con la Santísima Trinidad coronando a la Virgen, en relación con la

---

<sup>16</sup> PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier: "Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía." // *Congreso Internacional Barroco*, Porto, 2001, pp. 206-208.

identificación nativa como Huaca Sagrada<sup>17</sup> del monte. Esta pintura constituye la representación del cosmos descrito por Poma de Ayala con su parte celestial y la terrestre con Potosí y Castilla. La representación de la Santísima Trinidad en este caso sigue las pautas de decoro establecidas por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, sin embargo, han llegado obras del Virreinato del Sur en las que aparece la Trinidad Trifacial. Las estampas medievales atravesaron el Océano Atlántico, como se puede ver en la *Trinidad Trifronte* de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (figura 27), o en la *Coronación de la Virgen por la Trinidad* de Gaspar Miguel de Berrío (figura 28).

Los temas angélicos alcanzaron gran producción seriada, sobre todo en La Paz y en Cuzco. Aunque partieron principalmente de grabados de Wierix, en América se reinterpretaron y configuraron con una nueva iconografía. Sobresalen los cuadros de ángeles arcabuceros. Representaban la justicia del Virreinato del Perú como guerreros defensores de la Fe y el Bien. Estos modelos iconográficos se habrían empleado como soporte del cambio de la adoración indígena a los astros y fenómenos atmosféricos y su nueva asociación con ángeles como fenómenos celestes. Como se ve en este lienzo anónimo del siglo XVIII con un *Arcángel Arcabucero* (figura 29), la filiación con el ámbito militar queda en evidencia.

Las representaciones hagiográficas no se escapan del sincretismo cultural y religioso. Además de la creación de los modelos iconográficos de santos peruanos, llama la atención el caso de San Bartolomé, representado como santo evangelizador e introducido a partir del dios Viracocha. Los lienzos contenían la información en clave entendible según su destino, como se observa en *Jeroglífico de la santa Mariana de Jesús de Quito* del siglo XVIII en Lima (figura 30). Reúne los aspectos fundamentales de la vida de la santa y transmite un simbólico contenido moral<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Se llama así a los túmulos naturales o artificiales sagrados en los que se suponía vivían los espíritus de las divinidades. Se trata de un concepto de tradición andina muy antigua extendido en el periodo inca.

<sup>18</sup> Las complejas alegorías respondían a un elaborado mensaje según la función de cada obra, véase MARIAZZA FOY, Jaime: "Las imágenes alegóricas y sus textos en la pintura virreinal". *Revista Kaypunku*, Lima, 2002, pp. 17-19.

## Conclusiones

A modo de síntesis y trabajo de desarrollo sobre contenidos específicos de la Historia del Arte, he elegido el tema de la pintura del Virreinato del Perú por varios motivos. Por una parte, me ha permitido indagar en aspectos de especial interés para mí debido a mi condición como estudiante hispanoamericano en Salamanca; y por otra, he tenido el gusto de aplicar las metodologías aprendidas durante mi recorrido universitario a partir de una producción tan rica como la del arte virreinal.

He optado por un análisis que sobrepasa los intereses artísticos, tomando la obra como punto de partida para explicar otros aspectos de la historia. Por estas razones, la división de este trabajo en apartados responde a la necesidad de establecer un orden. Aunque parece que cada aspecto de este periodo de la historia fuera por separado, no se puede entender cada uno como un ámbito aislado, pues como se ha demostrado a lo largo del ensayo, toda la información extraída de las obras pictóricas posee una múltiple lectura con carga política, social y cultural.

Si bien me he centrado en el análisis de pinturas, de ninguna manera se renuncia a un estudio interdisciplinar de la Historia del Arte. Los demás métodos complementan y refuerzan los datos extraídos de los cuadros, al igual que las demás piezas no pictóricas. En definitiva, asistimos a una revisión de un periodo histórico tan interesante como el virreinal en base a su copiosa producción pictórica.

A pesar de que he incidido en los ámbitos políticos, sociales y religiosos, las obras pictóricas en cuestión permiten un aprovechamiento para otro tipo de estudios y cuestiones, como la joyería, la platería, las costumbres, la vida cotidiana, la arquitectura popular, el interior de las viviendas, o las vestimentas, entre muchas otras posibilidades de enfoques. Aunque se ha insistido en la imagen en relación con el poder y los tipos de representaciones, el campo de la investigación da para ir más allá en diferentes niveles.

Ante la imposibilidad de abarcar todo el hecho artístico, los contenidos permanecen en estado variable sujetos a nuevas interpretaciones y teorías más verídicas. Las principales dificultades a la hora de enfrentarse a este análisis parten de la manera en la que se ha estudiado el arte colonial y la ausencia de investigaciones de gran parte de este patrimonio. Realizar este trabajo a distancia me ha limitado a la

consulta de recursos bibliográficos y a algunas colaboraciones informativas de conocidos en Sudamérica, además de las indicaciones de mi tutor.

La introducción de la nueva cultura y el cambio radical de la vida tras la conquista de Pizarro no se entenderían sin tener en cuenta las producciones artísticas endémicas virreinales, que, en definitiva, constituyeron piezas fundamentales a la hora de establecer un poderoso sincretismo religioso. Los estilos manieristas y barrocos encontraron en América un lenguaje que se adaptaba a la perfección con las formas precedentes, debido a su propia naturaleza de contrastes.

Aunque el aspecto político se centre en el esplendor del dominio español en el Virreinato del Perú, se ha incidido también en su deterioro. Los aspectos sociales que anuncian los procesos independentistas pueden observarse en pinturas virreinales como las citadas en este trabajo, dejando de lado otras obras como los retratos de las élites, entre muchas otras piezas. Podría decirse que el tema religiosos se mantuvo y se mantiene casi intacto desde entonces.

La pintura del Virreinato del Perú se entendería como el triunfo del uso de la imagen. Cada obra merece un especial aproximamiento histórico, pues proporciona un interesante mensaje de las dinámicas del poder desde múltiples puntos de vista. Finalmente, este ensayo funcionaría como un esbozo del empleo de la obra artística como indicador de muchos otros aspectos.

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized, flowing letters that appear to be 'JL' followed by a flourish.

## Bibliografía

- AGAPITO ABURTO, Alberto: *Huellas del Grabado Peruano*. Informe de Investigación para optar al Grado de Magíster en Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2005.
- ALBERRO, Solange: “Novohispanos en la Monarquía”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. 61, nº 3, 2012, pp. 1209-1226.
- ANDUEZA UNANUA, Pilar: “La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 34, nº 100, 2012, pp. 41-83.
- ANGELI, Sergio: “Retratando el microcosmos colonial. Melchor Pérez Holguín y la <<Entrada del arzobispo virrey Morcillo a Potosí>>”, *Revista Atrio*, vol. 17, 2011, pp. 77-90.
- BELDA LIDO, Bárbara: *La técnica de la brocatería en las pinturas de la Escuela Cuzqueña*. Dirigida por Enriqueta González Martínez Alonso. Tesina final de Máster, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- BURKE, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: CRÍTICA, S.L., 2005.
- CASTRO MORALES, Efraín: “Los cuadros de castas de la Nueva España”. *Anuario de Historia de América Latina*, nº 20, Colonia, 1983. pp. 671-690.
- CATELLI, Laura: “Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: Los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío”. *Cuadernos del CILHA*, vol. 13 nº 17, Mendoza, 2012, pp. 146-174.
- EBERT, Anne: “La representación de las Américas coloniales en los cuadros de castas”. *Revista SCIENTIA*, vol. 10, nº 10, Lima, 2008, pp. 139-152.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII”. *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001, pp. 298-316.

- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2002.
- FISHER, John F.: “Redes de poder en el Virreinato del Perú, 1776-1824: los burócratas”. *Revista de Indias*, vol. 66, nº 236, 2006, pp. 149-164.
- HALCÓN, Fátima: “El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima”, *Laboratorio de Arte*, 15, 2002, pp. 373-381.
- KUBIAK, Ewa: “La pintura de batalla en el Virreinato del Perú: Victorias de Carlos V en el Museo de la Casa de la Moneda en Potosí (Bolivia)”. *Itinerarios*, revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos, Instituto de Estudios ibéricos e iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, vol. 19, 2014, p. 75-94.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: “Los caminos del arte”, en el catálogo de la exposición *Perú, indígena y virreinal*. Madrid: SEACEX, 2004, pp. 42-48.
- MARIAZZA FOY, Jaime: “Las imágenes alegóricas y sus textos en la pintura virreinal”, *Revista Kaypunku*, Lima, 2002, pp. 1-30.
- MARIN, Louis: “Poder, representación, imagen”, *Revista Prismas*, nº 13, 2009, pp. 135-153.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “La pintura virreinal americana en los inicios de la historiografía artística española”, *Anales del Museo de América*, Universidad de Sevilla, vol. 17, 2009, pp. 18-27.
- MORENO CEBRIÁN, Alfredo: “Reseñas”, *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 30, 2004, pp. 231-261.
- OSORIO, Alejandra: *El Rey en Lima. El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Documento de Trabajo 140. Serie Historia 27, 2004.
- PAZ SOLDÁN BOZA, Mariano Felipe: *Panorama de la pintura virreinal peruana: Escuela Limeña*. Pamplona: GRISO – Universidad de Navarra / Fundación Visión Cultural, 2011.



- PÉREZ VEJO, Tomás; y QUEZADA, Marta Yolanda: *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier: "Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía". *II Congreso Internacional Barroco*, Porto, 2001, pp. 197-213.
- RAMOS RUBIO, José Antonio: "Obras pictóricas inéditas de genealogía inca de Agustín de Navamuel". *XXXVII Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, vol. 2, 2009, pp. 591-604.
- RAMOS SOSA, Rafael: "Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 18, 2005, pp. 185-191.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: "El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII", *Tiempos de América*, nº 8, 2001, pp. 79-92.
- *La mirada del Virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, D.L. 2003.
- RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina: "Presencia del grabado francés en el virreinato del Perú. Aportes iconográficos de Claude Vignon". *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001, pp. 371-380.
- ROSE, Sonia V.: "La hija pródiga del Imperio: honras fúnebres a Carlos V en la Ciudad de los Reyes". *Revista Destiempos*, año 3, nº 14, 2008, pp. 129-141.
- RUIZ MALDONADO, Margarita; CASASECA CASASECA, Antonio; y PANERA CUEVAS, Francisco Javier (eds.): *El poder de la imagen, la imagen del poder*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- STASTNY, Francisco: *Síntomas medievales en el "barroco americano"*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Documento de Trabajo 63. Serie Historia del Arte 1, 1993.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo: "Presencia de la pintura novohispana en el Virreinato del Perú", *Revista Histórica*, vol. 32, nº 1, 2008, pp. 161-170.

## Figuras



1 *Francisco Álvarez de Toledo*, siglo XVI, Museo Nacional de Arqueología, Antropología, e Historia del Perú.



2 *Victorias de Carlos V, Túnez*, siglo XVIII, Museo Casa de La Moneda, Potosí, Bolivia; *Túnez*, grabado de Mateo Meriani según Antonio Tempesta, hacia 1550.



2 *Victorias de Carlos V, Milán*, siglo XVIII, Museo Casa de La Moneda, Potosí, Bolivia; *Milán*, 1583, grabado de Philippe Galle según Ioannes Stradanus.



2 *Victorias de Carlos V, Mons Regonis*, siglo XVIII, Museo Casa de La Moneda, Potosí, Bolivia; *Mons Regonis*, 1583, grabado de Philippe Galle según Ioannes Stradanus.



2 Victorias de Carlos V, *Casulum*, siglo XVIII, Museo Casa de La Moneda, Potosí, Bolivia; *Casulum*, 1583, grabado de Philipe Galle según Ioannes Stradanus.



2 Victorias de Carlos V, *Piombino*, siglo XVIII, Museo Casa de La Moneda, Potosí, Bolivia; *Piombino*, 1583, grabado de Philipe Galle según Ioannes Stradanus.



2 Victorias de Carlos V, *Marciano*, siglo XVIII, Museo Casa de La Moneda, Potosí, Bolivia; *Marciano*, 1583, grabado de Philipe Galle según Ioannes Stradanus.



3 *Genealogía de los incas con los monarcas hispanos como sus legítimos sucesores imperiales* (desde Carlos V hasta Felipe V), primera mitad del siglo XVIII, Catedral de Lima, Perú.





4 Efigies de los incas y reyes del Perú, siglo XVIII, Convento de San Francisco de Huamanga, Perú.



5 Francisco Pizarro, 1717, Agustín Navamuel, Colección privada, Lima, Perú.



5 Atahualpa, 1717, Agustín Navamuel, Colección privada, Lima, Perú.





6 *Manuel de Guirior*, 1774-1780, Francisco Clapera.



7 *Agustín de Jáuregui y Aldecoa*, finales del siglo XVIII, Pedro Díaz, Museo Nacional de Arqueología, Antropología, e Historia del Perú.



8 *Francisco Gil de Taboada y Lemos*, finales del siglo XVIII, Pedro Díaz, Museo Nacional de Arqueología, Antropología, e Historia del Perú.



9 *Teodoro de Croix*, finales del siglo XVIII.



10 *Entrada del arzobispo virrey Morcillo a Potosí, 1716, Melchor Pérez Holguín, Museo de América, Madrid, España.*



10 *Entrada del Virrey Morcillo. Arco Triunfal.*



10 *Entrada del Virrey Morcillo. En la Catedral.*



10 *Entrada del Virrey Morcillo. Azogueros.*





**11** *Blasco Núñez Vela*, siglo XVI, Museo Nacional de Arqueología, Antropología, e Historia del Perú.



**12** *José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda*, 1760, Cristóbal Lozano, Museo de América, Madrid, España.



**13** *José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda*, 1752, Cristóbal Lozano, Museo de la Catedral Metropolitana de Lima, Perú.



**14** *Manuel Amat y Junyent*, 1773, Pedro Díaz, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, España.



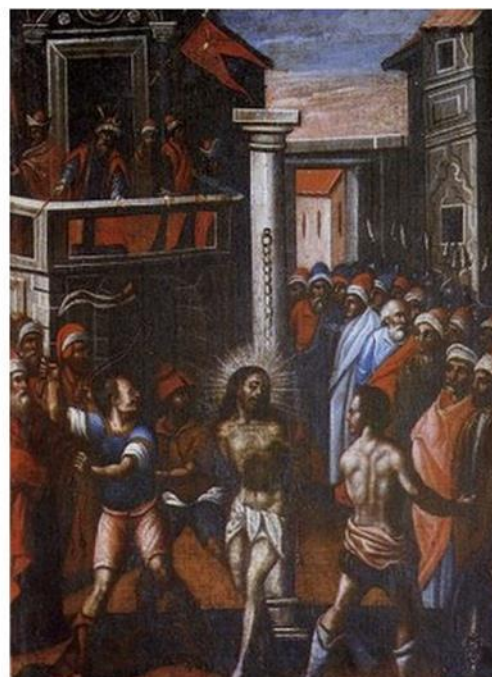
**15 Español.** *Yndia serrana o civilizada. Produce mestizo*, segunda mitad del siglo XVIII, Museo Nacional de Antropología, Madrid, España.



**15 Español.** *China. Produce Quarteron de Chino*, segunda mitad del siglo XVIII, Museo Nacional de Antropología, Madrid, España.



**15 Mestizo.** *Mestiza. Mestiza*, segunda mitad del siglo XVIII, Museo Nacional de Antropología, Madrid, España.



**16 La Flagelación**, 1593, grabado de Hieronymus Wierix; *La Flagelación*, Colección Barbosa-Stern, Lima, Perú.





**17** *Los santos Domingo y Francisco forman un solo cuerpo en Cristo*, siglo XVIII, Iglesia de San Francisco, Huancavelica, Perú.



**18** *Los Desposorios de la Virgen*, siglo XVI, Maestro de la Almudena, Museo Histórico Regional de Cuzco, Perú.



**19** *Cristo resucitado*, 1603, Bernardo Bitti, Iglesia de la Compañía, Arequipa, Perú.



**20** *San José y el Infante Jesús*, siglo XVII, atribuido a Quispe Tito, Colección Celso Pastor de la Torre.



**21** *San Francisco de Asís*, siglo XVII, atribuido a Basilio de Santa Cruz, Colección Celso Pastor de la Torre.



**22** *Entierro de San Agustín*, hacia 1745, Basilio Pacheco, Convento de San Agustín, Lima, Perú.

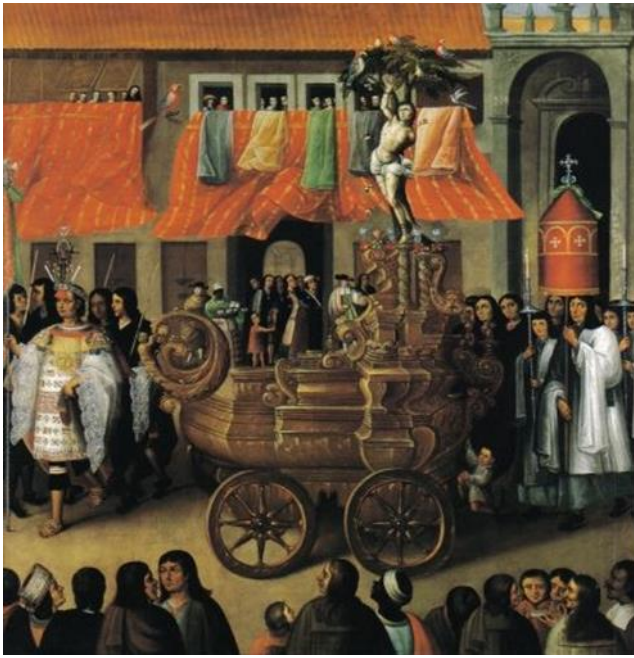


**23** *Cristo meditando*, *Jesús de la Humildad y la Paciencia*, 1617, Angelino Medoro, Colección José Belaunde Moreyra.

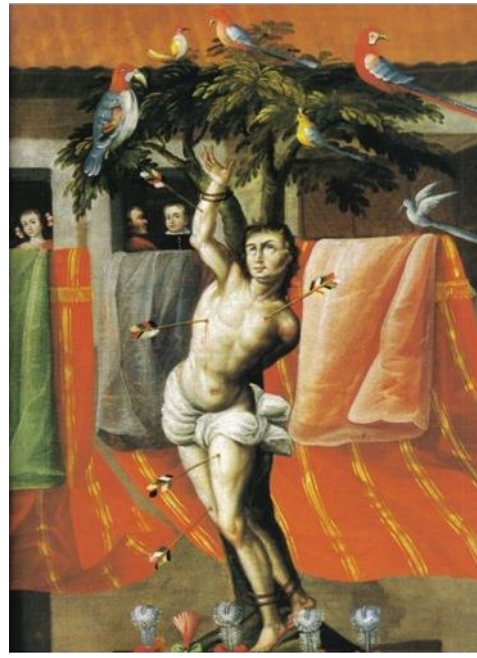


**24** *Virgen del Carmen*, 1776, Pedro Díaz, propiedad de Mariano Paz Soldán.





**25** *Carro de San Sebastián*, 1680, discípulo de Quispe Tito o Basilio de Santa Cruz, Serie de la Festividad del Corpus Christi del Museo de Arte Religioso de Cuzco, Perú.



**25** *San Sebastián*.

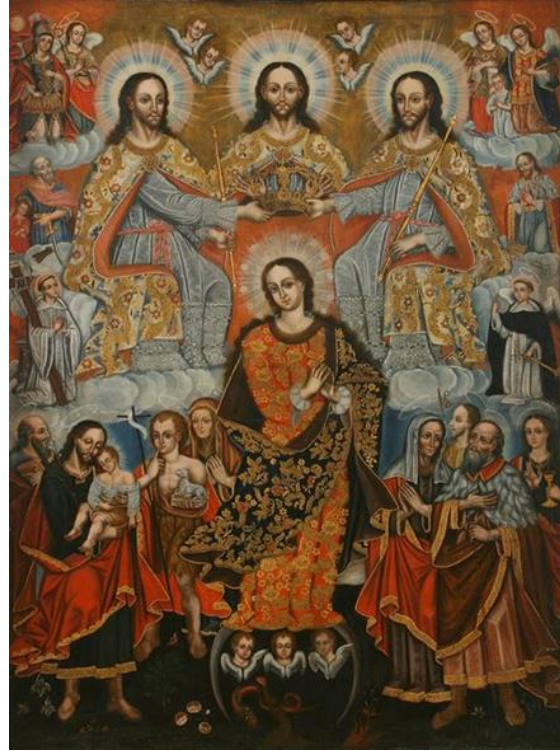


**26** *Virgen del Cerro*, Museo Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia.





27 *Trinidad Trifacial*, hacia 1685, Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.



28 *Coronación de la Virgen por la Trinidad*, siglo XVIII, Gaspar Miguel de Berrío, Museo Nacional de Arte, Bolivia.



29 *Arcángel Arcabucero*, siglo XVIII, Museo Nacional de Arqueología, Antropología, e Historia del Perú.



30 *Jeroglífico de la santa Mariana de Jesús de Quito*, siglo XVIII, Colección Barbosa-Stern, Lima.